

# TEATR WIELKI

W ŁODZI

---

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

**GIACOMO PUCCINI**

**MADAME BUTTERFLY**

*G I A C O M O  
P U C C I N I*

**MADAME  
BUTTERFLY**

*(Madama Butterfly)*

Opera w trzech aktach

Libretto: Luigi Illica

i Giuseppe Giacosa

wg Davida Belasco

Przekład:

Kazimierz Czektowski



## W obronie Pucciniego

Jeszcze nie tak dawno nazwisko Pucciniego stanowiło tabu dla tak zwanych „poważnych muzyków”. Przyznać się choćby tylko do sympatii dla jego muzyki znaczyło tyle, co żywić upodobanie do tego co w sztuce pospolite i krzykliwe. Ckliwa sentymentalność muzyki, libretta pisane w stylu taniutkiej powieści erotyczno-sensacyjnej oraz nadmierne wykorzystywanie odwiecznych tricków scenicznych – to zarzuty stawiane operom Pucciniego przez luminarzy muzyki poprzedniej generacji. Najsroźsza fala ataków na Pucciniego pochodziła, o dziwo, z własnego kraju kompozytora. Na jej czele stał wpływowy krytyk F. Torrefranca, który uważał, że warto poświęcić całej sprawie książkę; książkę, w której nieszczęsnego kompozytora postawiono pod pręgierzem i skrytykowano przy użyciu „naukowych” metod.

A jak przedstawia się sytuacja dzisiaj? Wrogie pamflety powędrowały do lamusa, a nieprzyjazne koterie przestały istnieć. Pozostała tylko muzyka Pucciniego, dziś równie świeża i spontaniczna jak wtedy, gdy po raz pierwszy podbiła świat. Nie da się zaprzeczyć, że muzyka ta posiada głównie charakter sentymentalny. Nie można jednak przeoczyć ważnej rzeczy: opery Pucciniego to par excellence teatr. Wrodzony instynkt dramatyczny, doskonale wycucie imponderabiliów sceny, niezawodna umiejętność tworzenia muzyki integralnie związanej z akcją i wreszcie, równie ważna, inwencja melodyczna – oto w wielkim skrócie sekret



sztuki operowej Pucciniego. Jeśli się doda jeszcze ogromne czy popisowe partie wokalne, które wymagają wybitnych głosów i wielkich zdolności aktorskich śpiewaka, szybko przesuwającą się, pełną dramatycznego napięcia akcję sceniczną i wreszcie samodzielną świetnie zinstrumentowaną kompozycję orkiestrową – wtedy łatwo zrozumiemy, dlaczego co najmniej sześć z dwunastu oper Pucciniego jest ostoją każdego teatru operowego.

O ilu nowoczesnych operach możemy powiedzieć to samo? Jedyne Strauss pośród współczesnych Pucciniemu mógł z nim rywalizować. Żadne z dzieł współczesnych Pucciniemu Włochów: Catalaniego, Cilei, Franchettiiego, Mascagniego, Leoncavalla i Giordana nie było w stanie na dłużej przykuć naszej uwagi, z wyjątkiem jedynie „Rycerskości wieśniaczej” i „Pajaców”, które pomimo wszelkich swych zalet nie dorównują ani mistrzostwu, ani wartości muzycznej oper „Tosca”, czy „Plaszcz”.

I tak oto Puccini pozostaje jedynym spadkobiercą swego wielkiego rodaka Verdiego. To prawda, że Puccini nie miał ani dominującej osobowości Verdiego, ani też „promień akcji dramatycznej” w operach Pucciniego nie był tak szeroki i pełny jak u Verdiego. Olbrzymia skłonność do wyraźnie erotycznego typu opery – oto co było przyczyną „złej” reputacji Pucciniego.

Główną bohaterką dziesięciu jego oper jest kobieta. Jego protagonistka jest kruchutka i kobieca, a jej racją bytu według Pucciniego jest miłość, bez której musi zginąć. To prawda, że pod tym względem Puccini był kontynuatorem tradycji zapoczątkowanej w operze francuskiej przez Gounoda, Thomasa i Masseneta. Jednakże dopiero on doprowadził ten typ opery do perfekcji poprzez dodanie nuty realizmu i indywidualizmu. Nawet w „Turandot”, choć udało mu się uwolnić od koncepcji „małej kobietki”, widoczne są jej ślady w postaci Liu.

Pełen pasji, spontaniczny a jednocześnie delikatny liryzm Pucciniego osiąga szczyty wyrazistości i piękna w wyrażaniu psychicznego bólu, cierpienia i emocjonalnego wyczerpania.

W tej dziedzinie stworzył Puccini nowy typ melodii operowej, która poprzez usilne wznoszenie się konturu osiąga powoli i konsekwentnie punkt kulminacyjny, a potem stopniowo opada z wyczerpania, jak to zostało najpiękniej ukazane w duecie Mimi i Rudolfa w ostatnim akcie „Cyganerii” czy w namiętnym wybuchu Cavaradossiego na krótko przed egzekucją i we wzruszającym błaganu Liu. Tutaj Puccini jest najlepszym, najprawdziwszym i największym indywidualistą.

---

## Elementy egzotyczne w muzyce Pucciniego

Dość wcześnie datują się próby włączenia elementów muzyki pozaeuropejskiej do kompozycji muzycznych na Zachodzie. Przykładów doszukać się można w tzw. „janczarskich” utworach Mozarta i Beethovena (np. „Chor der Janitscharen” w „Uprowadzeniu z seraju” Mozarta i w popularnym „Rondo alla Turca” pochodzącym z sonaty A-dur; „Marszu tureckim” oraz „Chórze derwiszów” z „Ruin Aten” Beethovena).



Podobne elementy zawierające niektóre osobliwości rytmu i melodyki Cyganów węgierskich można napotkać w dziełach Haydna i Schuberta. Wszystkie te usiłowania stanowiły zabawę artystyczną i były pozbawione większego znaczenia jeśli chodzi o smak muzyczny lub styl epoki.

Wraz z początkiem romantyzmu obraz ten uległ zmianie. Zarówno literatura jak i muzyka romantyczna ukazują wpływ, czasami bardzo wyraźny, europejskiego i egzotycznego folkloru. Jest to fakt doniosły, bowiem właśnie owo zainteresowanie romantyków folklorem otworzyło drogę oryginalnym elementom egzotycznym do europejskiej muzyki. Innym czynnikiem była ekspansja polityczno-ekonomiczna, która osiągnęła pełnię rozwoju w wieku XIX, a podbudowana przez szybki postęp techniczny zredukowała odległości między kontynentami. Europa nawiązała bliski kontakt z kulturami, które w przeszłości znała tylko z książek, lub opowieści podróżników. O ile przedtem Bliski Wschód wywierał szczególny urok na umysły starej Europy, co widać w wielu tematach orientalnych oper XVII i XVIII wieku, o tyle teraz krąg zainteresowań rozszerzył się na Daleki Wschód i nawet na Dzikie Zachód.

Zwłaszcza Chiny i Japonia, usunęły w cień dawne zainteresowania Bliskim Wschodem, gdyż frapowały nową, odmienną kulturą. Już w 1779 roku ukazała się książka pióra francuskiego księdza i misjonarza Amiot, zatytułowana „Memoires sur la Musique des Chinois”, traktująca o muzyce wschodniej Azji. Dopiero jednak z końcem wieku XIX uzyskano dokładne informacje dotyczące tej egzotycznej muzyki. Ważny wynalazek – fonograf Edisona, po raz pierwszy umożliwił nagranie i wierne zarejestrowanie muzyki egzotycznej.

Jest rzeczą zaskakującą, że Puccini wykorzystał motywy egzotyczne aż w trzech operach („Madame Butterfly”, „Dziewczyna z Zachodu”, „Turandot”) i żywo interesował się muzyką, która miała przydać akcji utworu autentyczny lokalny koloryt. Nasuwa się pytanie – dlaczego kompozytor europejski wprowadzał do swej muzyki elementy egzotyczne, które zasadniczo były mu obce? Na powstanie tego zjawiska w XIX i XX-wiecznej muzyce europejskiej wpłynęły chyba trzy przyczyny, które spowodowały powstanie trzech różnych typów muzyki.

Dla pierwszego typu charakterystycznym jest, że kompozytor piszący operę lub inną muzykę programową szuka w egzotyce jedynie lokalnego kolorytu. Było tak w przypadku kompozytorów wiedeńskich, a także, aby podać kilka innych przykładów, w „Iris” Mascagniego, „Salome” Straussa, „Mr Wu”, pośmiertnie wystawionej operze d'Alberta i wielu operach szkoły weryzmu, do której i częściowo należał Puccini. W operach tego typu element egzotyczny został wykorzystany w sposób czysto powierzchowny i należy go traktować jako atrakcyjny posmak.

Do typu drugiego należą poczynania kompozytorów, którzy zafascynowani egzotycznymi systemami dźwięków muzycznych asymilują pewne elementy obcej muzyki i przetwarzają na własny język muzyczny.

Verdi, na przykład zdawał sobie sprawę z takiej możliwości w „Aidzie” choć opera ta jest w tej dziedzinie jedynym jego eksperymentem; cechy orientalne są organicznie wplecione w całość dzieła, a nie tylko przeszczepione. Podobną asymilację elementów egzotycznych odnajdujemy na dużą skalę we francuskim impresjonizmie. Bez wpływu tych czynników impresjonizm nigdy by nie osiągnął wybitnego znaczenia w historii muzyki europejskiej. Nie jest zbiegiem okoliczności, że głęboki związek muzyki prymitywnej i egzotyki oraz impresjo-



nizmu sprawiły, że egzotyczny styl w muzyce Pucciniego należy w większości do typu drugiego.

Muzyka, w której egzotyka jest wprowadzona świadomie jako czynnik pobudzający do tworzenia nowego stylu muzycznego, reprezentuje typ trzeci. Metodą tą posługiwano się przez długi czas w muzyce amerykańskiej, która pragnąc uwolnić się od wpływów europejskich, najpierw skłaniała się ku muzyce indiańskiej a potem murzyńskiej.

Pucciniego do egzotyki przyciągał świat nieznanych dźwięków, wywierając na wyostroszony i wysubtelniony słuch kompozytora nieodparty urok. Dzięki temu odkrywał Puccini w nieznanym muzyce cechy i tendencje, które go frapowały. Wkrótce po „Manon Lescaut” zamierzał napisać operę „Budda”, w której pragnął wykorzystać muzykę hinduską. Pomysłu tego jednak nie zrealizował.

W latach późniejszych Puccini trzykrotnie powracał do elementów muzyki egzotycznej i, co jest ważne ze względów psychologicznych, za każdym razem w innym okresie rozwoju artystycznego.

Jego „Madame Butterfly”, „Dziewczyna z Zachodu” i „Turandot” wykazują pewne symptomy, które rozrosły się do rozmiarów obsesji i od których nie udało się uwolnić Pucciniemu w ciągu całego życia.

Mosca Carner „W obronie Pucciniego”  
(w:) Puccini's „Madame Butterfly”  
by Sadler's Wells Opera Book

---

Premiera opery odbyła się 17 lutego 1904 roku w mediolańskiej La Scala. Był to jeden z najbardziej gorzkich dni w całej karierze artystycznej Pucciniego. Mimo świetnych wykonawców (w roli tytułowej Rosina Storchino, najznakomitszy ówczesny włoski sopran liryczny; Pinkerton – Giovanni Zenatello; konsul Sharpless – Giuseppe De Luce; dyrygent – Cleofonte Campanini) opera padła w sposób bezapelacyjny. Na widowni panowało istne piekło. Publiczność robiła wrażenie, jakby znajdowała sadystyczną rozkosz w strącaniu z piedestału swego dotychczasowego bożyszcza i chciała mu powiedzieć: „Dość drogi Puccini! Miałeś już za dużo sukcesów w życiu!” La Scala widziała szereg niepowodzeń rozmaitych oper, ale atmosfera, jaka owego dnia panowała na sali, była czymś zupełnie niezwykłym. Oto kronika owego pamiętnego wieczoru według relacji Rosiny Storchino:

„O godzinie wpół do dziesiątej byliśmy wszyscy gotowi, ubrani i ucharakteryzowani w naszych garderobach. Tito (Tito Ricordi, syn Giulia, pełniący funkcję reżysera opery – przyp. W.S.) kazał nas zawołać na scenę. Ogląda nas od stóp do głów. Aprobuję. Wszystko w porządku (...) Puccini zbliżył się do mnie mówiąc: Jest dziewięć. Zobaczymy. Campanini już zszedł do orkiestry”.

Podchodzę do kurtyny. Sala jest przepelniona. Mam złe przeczucia. Wycofuję się do garderoby. Podczas gdy orkiestra zaczyna, ja lewą rękę przyciskam do serca, a prawą czynię trzy razy znak krzyża. Puccini, który mnie widzi, udaje się na ubocze, aby nie obserwowany również przeżegnać się.

Epizody – zbyt liczne – które mają miejsce w pierwszej części aktu, zaczynają męczyć. Jeden ze śpiewaków wchodząc między kulisy klinie: „Psia krew, co za publiczność! Nic nie robi, tylko kaszle! Niech ich...”. Występuje mi zimny pot



na czoło. Służebnice są już gotowe, aby poprzeczyć moje wejście. Teraz moja kolej. „Idzie od morza i od lądu radosny powiew wiosny”, lecz z parteru przebija wrogię milczenie. Nagle z galerii jakiś głos przerywa je okrzykiem: „Cyganeria”! „Cyganeria”!. Rozpętane inne głosy wtórują mu: „Cyganeria”! „Cyganeria”! Już to słyszeliśmy!” Część widzów dla reakcji oklaskuje. To zwiększa jeszcze protesty. Czar już przysł. Bardzo długi akt dobiega końca. Duet między mną a Pinkertonem wstrzymuje na chwilę tumulty, lecz powrót wspomnianej frazy znów wzbudza okrzyki: „Cyganeria”! „Cyganeria”!

Po opadnięciu kurtyny trochę aplauzów i bardzo liczne protesty. Wychodzimy przed kurtynę i ciągniemy z nami opierającego się Pucciniego. W czasie przerwy nikt nie przychodzi na scenę. Żaden przyjaciel, żaden dziennikarz. Wrogość jest więc powszechna i ogólnie podzielana. Nie mamy odwagi odpowiedzieć na pytania, które każdy milcząco zdaje się nam zadawać. Spoglądamy na siebie nic nie mówiąc, oszołomieni i przerażeni. Patrzą na twarz Pucciniego całą pokrytą wielkimi czerwonymi plamami. Pali nerwowo papierosa za papierosem, nie zwracając uwagi na służbowych strażaków, którzy udają, że nie widzą, zdając sobie sprawę z jego stanu.

Jedynie Tito jest niewzruszony, zimny, opanowany. Silne jego szczęki zacinają się z uporem. Przechodzi od jednego do drugiego, klepiąc każdego po ramieniu i dodając odwagi: „Już się wylądowali. W drugim akcie nastąpi reakcja. Zapewniam was, że zwyciężymy. Tym razem ich weźmiemy”.

Okazało się to również nierealne jak schwytywanie jaskółki w locie, bo właśnie w drugim akcie pękają tamy i następuje zlinczowanie opery. Oto Suzuki przed wizerunkiem Buddy bije w gong i modli się o powrót Pinkertona. Ja, sztywnba i nieruchoma krzyczę na nią i nakazuję jej nie upadać na duchu. Jestem pewna, że on powróci, że przycisnie do serca małe stworzenie, owoc naszej miłości. Układam dziecko do snu. Gdy wychodzę, powiew wiatru wzdyma moje kimono. Publiczność szaleje z uciechy.

(...) Przekonuję się, że bitwa jest już przegrana, że zaciępi wrogowie Pucciniego nie ustąpią, że są zdecydowani sabotować każdą scenę, każdy gest i ruch, a wykorzystywać każdy drobiazg do robienia wrzawy. (...) Ze sceną wschodu słońca tumult cichnie, lecz cała ostatnia część opery słuchana jest z roztargnieniem przez obojętną publiczność. Moje samobójstwo, jego przygotowanie, dziecko z zawiązanymi oczyma – nie wywołują żadnego wrażenia. „Butterfly” dobiega końca wśród gwizdów i okrzyków. Nikt nie wychodzi przed kurtynę, aby zebrać oklaski przyjaciół, którzy pozostali w teatrze...”

Katastrofalny wynik premiery był dla Pucciniego ciosem dotkliwym i – w jego głębokim przekonaniu – zupełnie niezasłużonym.(...)

Mimo doznanego ciosu Puccini nie załamuje się. Jest zbyt głęboko przeświadczony o słuszności swojej sprawy. Widać to z jego listów pisanych do krewnych i przyjaciół(...)

Zwycięstwo istotnie nastąpiło szybko, bo już w dniu 28 maja w Teatro Grande w Brescii. Z poprzedniej obsady pozostał dyrygent Campanini i tenor Zenatello, w partii tytułowej zaś – wobec wyjazdu Rosiny Storchino na tournée do Argentyny – wystąpiła młoda śpiewaczka Salomea Kruszelnicka. Pochodziła ona z Tar-

nopolskiego, a choć sama uważała się za Ukrainkę, była przez długi czas związana z polską kulturą muzyczną i podbijała publiczność warszawską znakomitymi kreacjami w „Halce” i „Hrabinie” Moniuszki.

Opera zakończyła się istnym triumfem, który w zupełności okupił gorycz mediolańską. Aż siedem fragmentów musiano bisować. Kruszelnicka odniosła osobisty sukces, a wywoływaniom kompozytora nie było końca. Co dziwniejsze, wobec bliskiej odległości Brescii od Mediolanu, olbrzymia część publiczności składała się z mediolańczyków, z których być może wielu trzy miesiące przedtem na premierze w La Scali odniosło się do opery w sposób zdecydowanie wrogi. Zaiste, socjolog lub psycholog tłumy miałby tu naprawdę wdzięczne pole do studiów.

W miesiąc później „Butterfly”, dyrygowana przez Toscaniniego, z Rosiną Storchino w roli tytułowej, triumfowała w Buenos Aires, a dziś stanowi jedną z najczęściej wystawianych oper na całej kuli ziemskiej...

Wiarosław Sandelewski, „Puccini”  
PWM 1963

---

### Realizatorzy:

#### Kierownictwo

muzyczne wznowienia

ANDRZEJ CHMIELOWIEC

Współpraca muzyczna

KAZIMIERZ WIENCEK

Inscenizacja i reżyseria

ANTONI MAJAK

Nadzór reżyserski

RYSZARD NOWALIŃSKI

wznowienia

MARIAN STAŃCZAK

Scenografia

HENRYK KARPIŃSKI

Przygotowanie chóru

---

Asystent scenografa: Bożena Smolec-Błaszczyk

Asystent chórmistrza: Elżbieta Kwiecień

---

## ORKIESTRA CHÓR

Dyryguje: ANDRZEJ CHMIELOWIEC  
KAZIMIERZ WIENCEK

---

Inspicjenci: Alicja Derkacz, Urszula Rybicka, Janusz Kunce

Pianiści korepetytorzy: Aldona Pellowska, Elżbieta Zwierzchowska,  
Anatol Jagoda, Piotr Pietrzak

Akompaniator chóru: Piotr Morawicz

---

Pierwsza przerwa – 20 minut

Druga przerwa – 15 minut



# Treść libretta

---

## AKT I

Na wzgórzu, w pobliżu japońskiego portu Nagasaki ma odbyć się ślub młodego porucznika marynarki amerykańskiej, Pinkertona z gejszą Cho-Cho-San nazwaną przez niego Butterfly.

Pośrednik Goro wprowadza porucznika do domku kupionego dla młodej pary, w którym odbędzie się uroczystość weselna.

Pierwszym z gości jest konsul Stanów Zjednoczonych w Nagasaki Sharpless, któremu Pinkerton zwierza się, że ujęty urodą i wdziękiem młodej Japonki, postanowił poślubić ją na sposób japoński: na dziewięćset dziewięćdziesiąt dziewięć lat. Wznosi przy tym toast za pomyślność dnia, w którym odbędzie się jego rzeczywisty ślub z Amerykanką.

Sharpless ostrzega porucznika przed lekkomyślnym traktowaniem ceremonii ślubu, lecz Pinkerton zbywa przestrogi konsula. Nadchodzi Butterfly w otoczeniu krewnych i przyjaciół. Młoda gejsza przedstawia Pinkertonowi swych gości, a gdy zostają sami, w sposób pełen naiwności i prostoty opowiada historię swego życia. Wyznaje również narzeczonemu, że z miłości dla niego wyrzekła się nawet wiary swych przodków.

Następuje ceremonia podpisania kontraktu ślubnego. Uroczystość weselną mąci nagłe przybycie kapłana buddyjskiego-bonzy wuja Butterfly, który przeklina Cho-Cho-San za porzucenie wiary i nakłania krewnych i przyjaciół, by się jej wyrzekli.

Prerażeni goście opuszczają dom Pinkertona. Porucznik pociesza zrozpaczoną Cho-Cho-San. Piękny duet miłosny obojga kończy akt I.

## AKT II

Minęły trzy lata. Opuszczona przez wszystkich Butterfly, żyje w biedzie ze swym małym synkiem i wierną służącą Suzuki. Pełna ufności i wiary w powrót męża, wypatruje pojawienia się upragnionego okrętu.

Niespodziewanie nadchodzi konsul Sharpless z listem Pinkertona, by oznajmić smutną wiadomość o jego wiarołomstwie. Nie znajduje jednak w sobie dość siły aby wyznać całą prawdę. Ich rozmowę przerywa nadejście pośrednika Goro, który uprzedza wizytę bogatego księcia Yamadori od dawna zalecającego się do młodej Japonki. Butterfly jednak stanowczo odrzuca jego konkury.

Niespodziewanie wystrzał z dział obwieszcza wpłynięcie do portu od dawna oczekiwanego okrętu. Szczęśliwa Butterfly przystraja wraz z Suzuki cały dom kwiatami i oczekuje na przybycie upragnionego gościa.

## AKT III

Minęła noc. Zmęczona oczekiwaniem Butterfly, udaje się na spoczynek. Po chwili nadchodzi Pinkerton z Sharplessem i nieznaną młodą damą. Suzuki dowiadyuje się, że jest to żona Pinkertona, która przybyła wraz z mężem, by zabrać dziecko Butterfly.

Zjawia się Cho-Cho-San. Gdy spostrzega młodą Amerykankę – rozumie swoją tragedię. Odprawia wszystkich obecnych, a wiernej Suzuki każe przesłonić okna i odejść z dzieckiem do ogrodu. Gdy zostaje sama, wydobywa ze skrytki stary rodowy sztylet, którym odbiera sobie życie.

Obsada:

Cho-Cho-San	TERESA MAY-CZYŻOWSKA URSZULA JANKOWIAK ELŻBIETA NIZIOŁOWA DANUTA SALSKA
Suzuki	IZABELA KOBUS STANISŁAWA SZOPIŃSKA
F. B. Pinkerton	TADEUSZ KOPACKI JERZY WOLNIAK ZYGMUNT ZAJĄC JANUSZ ZIPSER
Kate Pinkerton	EWELINA KWAŚNIEWSKA KRYSTYNA RORBACH-WAŁASZEK
Sharpless	WIESŁAW BEDNAREK JAN DOBOSZ JERZY JADCZAK
Goro	ADAM DULIŃSKI ROMAN WERLIŃSKI
Yamadori	KRZYSZTOF LESZCZYŃSKI ANDRZEJ NIEMIEROWICZ
Bonza	TOMASZ FITAS WŁODZIMIERZ ZALEWSKI
Komisarz	RYSZARD CZOGAŁA ZDZISŁAW KRZYWICKI

Akcja rozgrywa się w Nagasaki w 1910 r.

---

## TEATR WIELKI W ŁODZI

Premiera 18 grudnia 1971

Wznowienie 25 kwietnia 1982

Opracowanie programu	HALINA GAWLIK
Opracowanie graficzne i ilustracje	JANUSZ WIKTOROWSKI
Redakcja techniczna	LESZEK SOCHACZEWSKI
Wydawca	TEATR WIELKI W ŁODZI

W programie wykorzystano wiersze z antologii literatury japońskiej „Dziesięć tysięcy liści” w opr. Wiesława Kotońskiego, PWN, Warszawa 1961

Nakład II – 5000 egz.

Cena programu zł 30.-

ŁZGraf. ul. PKWN 18

Zam. 82/1104/82 F-6/298





